يوسف بزّي
شاعر، كاتب وصحافي لبناني مواليد بيروت، 1966.
عمل منذ 1978 في الصفحات الثقافية اللبنانية والعربية.
صدر له 6 مجموعات شعرية وكتاب سيرة " بعنوان نظر الي ياسر عرفات وابتسم" (يوميات مقاتل)، والذي ترجم الى الانكليزية الفرنسية والألمانية

أنفاس اللغة

بسبب ظني أن الشاعر هو صاحب نص يحاول فيه، بتكثيف جمالي، قول «الحقيقة»، واللحظة التاريخية، وما هو داخل وما هو خارج... بسبب هذا الظن، أسعى لأن أكتب دائماً قصيدة تقول «أناي»، وتقول بيئتي. وأقصد بـ«البيئة» اللحظة السياسية والاجتماعية بما هي لحظة اضطراب وقلق بشريين دائمين. فالكاتب هو المعنيّ بسؤال «الشرط الإنساني». لذلك، ولكي لا تكون القصيدة عبارة عن خطبة موعظة أو رسالة فكرية أو موقف أخلاقي (وإن تضمّنت كل هذا)، أي لتكون منحازة للفن أولاً، أسعى في تأليفها إلى أن ألتقط «إشارات» اليومي، أن ألتقط «أنفاس» اللغة، وهي المبثوثة في فضاء المدينة التي أعيش.

بحثاً عن مصادر الالتقاط، هناك الجريدة مثلاً، العبارات التي يبدأ الناس بتكرارها، الصور المتدفقة، التعبيرات العامة (السيمياء الاجتماعية) المبثوثة في البيئة... الأفكار الجديدة (في المسرح أو في رأس سائق التاكسي)، أخبار البورصة، أخبار الجريمة، كواليس الفضائح، المشكلات البيروقراطية... كلها أحاول «ترجمتها» إلى منظومة سيميائية تبدو كأنها طالعة من «الواقع» ومرمية مباشرة في النص، أي من دون تصنيع. وهذا هو ضرب الاحتيال الذي أحاوله، إذا اتفقنا على أن الأدب «احتيال». وبمعنى آخر «تنظيم الفوضى».

نسيت من قال «تباً لهم هؤلاء الأقدمون لقد قالوا كل شيء».

في الظاهر هذا صحيح، لكن في الكتابة، هناك حافزان دائمان، من الخطأ الظن أنهما متعارضان، أو أن أحدهما يلغي الآخر. لكن من المهم جداً ترتيبهما بطريقة صحيحة؛ إذ يجب أولاً أن نقول «كيف» نكتب، ثم نقول «ماذا» نكتب.

لذلك أنا لا أبحث عما لم يقل. أبحث عن «حيلة» جديدة في قول أي شيء (قديم أو مستهلك أو مستجد).

مثلاً أكون جالساً في المقهى وأسمع فتاة تقول بصوتٍ ينم عن سفالة، وبهيئة رخيصة، وتردّد كماكينة معطوبة أمام الذي يجالسها عبارة «الحياة تقريباً»، «الحياة تقريباً». كانت هذه العبارة منثورة في سياق حديثها وثرثرتها اللاهثة، والتقطتها (أو انتقيتها) فيما كنت أفكر في تلك اللحظة بمشهد اغتيال نائب، وبخطابات زعيم «حزب الله»، وبمشاهد من طفولتي. في تلك اللحظة أيضاً تذكرت عرّافة أمسكت يدي وأنا في السابعة من عمري لتتنبأ بمستقبلي. عندها دوّنت:

«العرافة تمسك يدي وتقول: الحياة تقريباً، الحياة تقريباً».

وجدت في مشهد العرافة كل عتمة اللاوعي الذي يحكم تاريخنا الشخصي والعام (السحر، الشعوذة، الأسرار، المؤامرات..). قتل نائب، وسطوة زعيم ديني، وغباء فتاة «حديثة»، وطفولتي المترعة بالفقر والحرب، لم أجد لها علامة تفسّرها سوى في فكرة العّرافة. (أتحدث هنا عن قصيدة في ديوان لم يصدر بعد).

ثم خضوعاً لشروط الشعر (أي الانحياز دوماً لـ«التركيب» لا «التحليل»)، كان عليّ فوراً أن أذهب إلى ضفة أخرى من التأليف. هذا ما جرّني إلى أن أكتب شيئاً ما عن طفولتي. عندها بدأ شريط الذكريات الباقية في الرأس بالتدفق. فأنتقي المشهد التالي: كنت في السيارة مع جارتنا وأمي وأخي وأختي مصطحبين وحدنا النعش الذي يحوي جثمان أبي. وصلنا أمام حاجز ميليشيات، وكانوا مقنّعين. وأعتقد أنهم من الميليشيا التي قتلت أبي. ارتأيت أن هذا هو المشهد الذي سيلي مشهد العرّافة، فأكتب:

«مع ارتجاف الركبة،

أبرش ساعة متخثرة

لطفولة انقضت عند حاجز المقنعين

مع سيارة تحمل نعشاً

يقودها غريب بجانبه أرملة قحبة تبكي وتتهيّج».

لقد ضمّنت أيضاً في السطر الأخير، وتلقائياً، موقفي الشخصي من أمي، وبوقاحة لا مبرّر لها سوى انحيازي لـ«فتنة» الأدب. وهنا أقول: من يستح فليترك الكتابة. الكتابة هي «فضيحة».

على كل، وبالعودة إلى السياق، على الأرجح أن الذاكرة تشتغل وحدها، ففي لحظتها تماماً ومن دون أي سبب محدد، تذكرت رحلة مشي في الجبال قمنا بها قبل فترة وجيزة. طبيعة جميلة، مشاهد خلابة، وقت ممتع، الخ. انصياعاً لآلية اشتغال الذاكرة قفزت في القصيدة إلى مشهد الرحلة. أظن أن الشعر يتيح لي حرية هذه القفزات في الزمان والمكان، وأفترض أن هذا ما لا تستطيعه الرواية.

قبل أن أكتب (أي في مرحلة التحضير للكتابة) أمتنع عن قراءة الشعر، ذاهباً كاللص أحياناً إلى الفن التشكيلي، إلى السينما، إلى الروايات، لكن الأهم من ذلك، يصيبني شيء من الزوغان أو نوع من «مرض التشوش»، فإذ أسمع نشرة الأخبار أصير أنصت إلى عبارات وأخرجها من سياقها. طنين العبارات وهي تعلق في أذني وتبدأ بالحومان في رأسي. أعرف عندها أنني على استعداد للكتابة. تصبح مثلاً دعاية للقمصان الرجالية موحية بعبارة شعرية. ولأنني أنحاز إلى شيء من السيرة الذاتية تبدأ ذاكرتي بالاشتغال على نحو محموم، ويبدأ عندي هاجس كيف يجب أن أنسى كل ذاكرةِ قراءاتي الشعرية، لكي أستطيع أن أكتب من دون أن تلوّثني «ذاكرة القراءة»، التي عادةً ما تخدع الكتّاب وتملي عليهم ما هو منجز في تاريخ الكتابة.

أقصد بالخدعة، أن اللاوعي الذي يخزن حصيلة قراءاتنا يملي علينا معادلات جاهزة ومطمئنة، فينزلق الكاتب إلى ما هو متفق عليه وسائد في الأدب (بل إلى ما هو مستهلك وجاهز). تلك هي زنزانة الرطانة في الأدب.

إذاً، المأزق أنّ علي أن أستجيب لشروط الشعر، وفي الوقت نفسه – كما قلت سابقاً – علي أن أحتال عليها. عليّ أن أستجيب لتاريخ إنجازات الشعراء وأن أنساها في الوقت عينه وفي اللحظة ذاتها، فنحن نقرر أن نصير كتّاباً لأننا نضمر إعجاباً وولهاً بكل ما كتب سابقاً. فنحن نسل المكتبة الأسطورية، لكننا أيضاً – وهذا هو الأهم – نضمر عدم رضى عن منجزات تاريخ الأدب كله.

إن عدم الرضى هو الذي يمنحنا «شرعية» كل مرة نقرر فيها أن ندوّن سطراً لنضيفه إلى تلك «المكتبة».

المحيّر والمغوي في آن واحد، أن هذه الشرعية لا تستقيم إلا إذا كانت كتابتنا «حواراً» مع كل ما كتب.

مع السجال والحوار نأتي إلى الأدب لا لنمحوه، ولكن لنضيف طبقة جديدة إليه.

أذكر أنني عندما دخلت إلى معرض الكتاب الفرنسي في باريس ورأيت ملايين الكتب، تساءلت كيف لكتابي أن يجد مكاناً له بين ملايين الكتب؟ كيف سيندس إلى رفوفها؟ أي حياة وأي قيمة له؟ فكرت أن مجرد وضعه هناك بين تلك الكتب هو نوع من الرضى بحد ذاته. أن ينتمي أخيراً إلى تلك «المكتبة».

حتى عندما نجد ذاك التوازن الصعب والمنهك بين التأليف وذاكرة الأدب فإن معضلة أشد صعوبة تبرز دوماً في وجهنا: العلاقة مع القارئ الافتراضي.

للأسف، هذه العلاقة هي التي تقرر نجاح الكتابة أو فشلها.

فنحن أولاً نؤلف قارئاً افتراضياً، ونمضي حياتنا في محاولة إرضاء هذا الكائن الذي اخترعناه.

إن أي نجاح في الأدب يشترط أن يكون قارئه الافتراضي كائناً قابلاً للوجود، أن يشبه نسبة معقولة من السكان، وفي الوقت نفسه على هذا القارئ أن يتواءم مع معايير نخبة الثقافة المعاصرة. وبهذا المعنى، فإن النص نفسه يجب أن يتشبّع بالمحلية ويتصل بانقلاب العالم المستمر. مثلاً لم يعد باستطاعتي أو استطاعة أي أحد أن يكون تمييزياً تجاه لوطي. ذلك يخرجنا فوراً من القبول الثقافي. لكن الأدب ليس «قانوناً» إذ يمكنه أيضاً أن يكون سادياً أو معاكساً لـ«القبول الثقافي».

من هنا يبدأ الافتراق بين شرط الأدب وشرط «الصواب» الاجتماعي. فإذا كتبت «صفعت امرأة»، أنتبه فوراً إلى أن القارئ الافتراضي سيدينني أخلاقياً. فأكتب «نكحت امرأة». أوه هذا استعراض ذكوري مضحك، سيقول القارئ. فأكتب «ضربتني امرأة». لا، ميلودرامية مصطنعة. قد أهتدي إلى القول «شطرت امرأة» أو «نثرت امرأة»... أو «أصبحت امرأة». الالتباس مفتاح الأدب.

المعضلة الأبدية هي: ماذا نفعل باللغة. هذه هي المعضلة. ما يغريني أثناء الكتابة إزاحة كل عبارة عن معناها الأصلي من دون خيانته تماماً. دفع العبارة خارج منزلها. وهذا ليس على سبيل المجانية، بل بهدف «توسيع» الخيال، وتطوير التواصل (اللغة بين الناس)، والارتقاء بهذه اللغة «العامة» درجة صغيرة إضافية. هذا ما يسمح للأفكار بالتفتح. مثالاً على ذلك لغة المسرح الشعري والغنائي الرحباني: ساحة القرية، نبع الماء، الطاحونة، البيدر، الصياد، الجبل، عتبة البيت، الغريب، طائر الوروار... الخ، إنها مجرد أسماء أو كائنات أو أشياء عادية لكنها هنا كلها باتت عابقة ببعد خرافي وأسطوري وحلمي... اللبنانيون والعرب ما إن يسمعون أغنية رحبانية حتى يشعروا بما نسمّيه الإيهام الشعري. أي انزياح العلاقة بين الدال والمدلول إلى حقل تأويلي جديد. مثال آخر، تأثير الشعراء «التموزيين» على لغة أنظمة الاستبداد في العالم العربي ما بين الخمسينيات واليوم. أي ذاك التناغم بين أيديولوجية البعث القومي ولغة التموزيين حيث الكلام الملحمي والهذياني والتبشيري والقيامي.

المثال الأخير يجعلني أقفز إلى السياسة. لا أدب من دون وعي سياسي. هذا مستحيل. أغلب الظن أن أي فن هو موقف من العالم، ومن القيم.

«الشرط الإنساني» هو الذي يعطي أي نص قيمته الأدبية. وأظن أن السياسة هي الاختراع الأكثر عملانية للأدب، فمن فن الخطابة (أي من الأدب) الذي مارسه الفلاسفة والمفكرون اليونانيون والرومان جاء فن السياسة.

أعود إلى الشعر لأعترف: كلما ابتدأت بمحاولة قصيدة يبدأ وجع معدتي. أعترف أيضاً: أضجر من قراءة الشعر، وأتوجع (فيزيولوجياً) عند كتابته. إنه نوع من الإدمان فحسب، حيث النشوة هي في اللحظة الأخيرة وليست أثناء العمل.

لماذا الأنا موجودة في كل شعري؟

الأنا في الشعر العربي يمكن اختصارها فوراً بشخصية الشاعر المتنبي. هي أنا نبوية، رسولية، رائعة ومتعالية، مكتملة مرة واحدة وإلى الأبد. هذا ينطبق على أول شاعر عرفته العرب وآخر شاعر في حركة الحداثة.

لكن أناي أفترضها فردية مدنية، يعتريها الخطأ والخطيئة، الندم، النقصان والاضطراب، الشك، الضعف، التردد، الرغبات الشخصية الوضيعة. «أنا» لا تتعدى الجسم المفرد والهش. أنا محشورة بين ملايين الأنوات التي تعيش في المدن، ضئيلة متزاحمة. تشعر بوطأة الذاكرة، الزمن، المنافسة، قصر العمر. أظن أن «الشخصية الخالدة» أمر يخص المتاحف. ثم «الأنا»، أناي بلا أي ثقة، بلا أي رضى.

باختصار، إنها أنا «البطل المضاد».

في اللحظة التي قررت فيها أن أصبح شاعراً قررت أيضاً أن لا أدرس الأدب. إذ أدركت أن هناك نوعين من الناس الذين لهم علاقة بالأدب: الذين يدرسونه و«يفهمونه»، والذين لا يفهمونه وينتجونه. لذلك ذهبت إلى الفلسفة كي لا أفهم الأدب.

مشكلة أي شاعر ليست في تأليف العبارة «الجميلة» بل في أن يجد وجهته، الصوت الذي سيقول لحظته. فمثلاً هناك على الأقل ألف شاعر عربي يعرفون تماماً كيف تكتب القصيدة ويعرفون حرفة الشعر وشروطه، مع ذلك تبدو نصوصهم لزوم ما لا يلزم.

أظن أن السبب ليس في تشابه الأصوات كما يقول النقاد، بل في غياب الوجهة والمشروع والاقتراح.

مثلاً قصائدي الأولى التي لم تصدر في أي ديوان، ورميتها بلا أسف، كانت تستجيب للشعر التجريبي، وللأصوات والاقتراحات الشعرية المقروءة والمكرّسة. كانت بلا وجهة ولا مشروع. أخذني وقت مديد لأدرك مثلاً أن الشعر في الأربعينيات والخمسينيات ومطلع الستينيات كان هادراً بالتبشير للنهضة وللانبعاث. كان قوياً في وصله ما بين التراث والميثولوجيات القديمة والأساطير التاريخية ومشروع الحداثة واستنهاض اللغة، والمجتمع، والقيم والأخلاق والتجديد في الدين، والإيمان بالتقدم المطرد. كل ذلك قام به شعراء أفذاذ وكل واحد منهم وفق نبرته الخاصة، فذاك بنبرة أنكلوساكسونية على نمط عزرا باوند وت. س إليوت، وذلك فرنكوفوني أو تراثي أو توفيقي بين «حداثة وأصالة» الخ...

ثم جاء جيل نكسة الـ67 بنبرته الثورية واليسارية وبكمّ من الغضب واليأس والدعوة للثورة. قيل ذلك بنبرة غنائية ساذجة إلى حدٍ ما. ثم ذهب كل ذلك في جحيم انهيار المجتمعات والحروب الأهلية وتفوق الاستبداد وطغيان العسكريتاريا والميليشيات وفشل الثورات.

عندما تحصّل لدينا هذا الوعي التاريخي، عرفنا تقريباً أن الشعر ليس فقط كتابة العبارة الجميلة بل هو شق وجهة ومشروع في اللغة وفي الأفكار للتعبير عن هذا اللهاث التاريخي.

يبقى الأصعب هو الاقتراح الفردي ضمن هذه الوجهة، أن نجد النبرة والإيقاع والفكرة ببصمة جد فردية، وفي الوقت نفسه تعبّر عن العام وعن الوجهة. ذلك ما جعلني أكتب في الشعر سيرتي الشخصية في الحرب بوصفها وعياً لما حدث وإدانة، وبوصفها حقيقة لغوية، إذ انتهت لغة الانبعاث، ثم لغة الغنائية الثورية إلى حطام ورثته أنا وجيلي ويجب أن أتصرف به.

وصلتنا اللغة والمعاني والأفكار حطاماً من جيل السبعينيات. لم نعد نستطيع أن نكتب قصيدة تقول: «أجمل الأمهات هي التي عاد ابنها مستشهداً». (من قصيدة لحسن عبد الله غناها مارسيل خليفة). حتى محمود درويش استسلم أخيراً وصار يكتب:

«لم تكن هذه القافية

ضرورية، لا لضبط النغم

ولا لاقتصاد الألم

إنها زائدة

كذباب على المائدة». (حالة حصار، صفحة 31)

إنها مرثاة سريعة لحقبة شعرية كاملة.

عندما غادرت الحرب إلى أفريقيا أواخر عام 1986، كنت أحمل معي كتب شعر كثيرة لعدة شعراء عرب مشهورين. كان خيار أن أصبح شاعراً، واحداً من الاحتمالات التي فكرت بها آنذاك.

في أقل من عام كتبت سبع قصائد مستوحاة من أفريقيا وواحدة مستوحاة من تجربة الحرب في لبنان. وعندما عدت إلى بيروت بعد عام، رحّبت إحدى الصحف الكبرى بنشر ثلاث منها دفعة واحدة.

هذا ما دفعني لأن أقرّر أن أصبح كاتباً وشاعراً وصحافياً. والتحقت بالجامعة لدراسة الفلسفة كي أصبح «مثقفاً»، أو هكذا ظننت حينها.

بعد محاولات شعرية كثيرة في قصائد تأملية وتجريبية متعالية وذهنية وفكرية – فلسفية متحذلقة، كانت كلها فاشلة... انتبهت إلى أنني «أتهرب» من الذي أحب فعلاً أن أكتبه: تجربتي بالحرب. كان تهرّبي وهماً بإرضاء الذائقة النقدية، ووهماً بمماشاة السائد والمكرّس في الأدب.

ما بين 1988 و1989 أنجزت قصائد مستوحاة من تجربتي الشخصية أثناء الحرب. أدركت (ثقافياً وأدبياً) إنه آن الأوان لمعارضة الشعر اليساري والعروبي التحريضي والحماسي والثوري والغنائي، الذي كان سائداً في السبعينيات، والذي يشجع على القتال والفداء ويمجّد البطولة، وأنه آن الأوان أيضاً لمعارضة الجماليات الزائفة السكّرية والمتأنقة والمفارقة للواقع والمغتربة عن التاريخ. جماليات تجريبية تتماهى مع «الموضة» الغربية، وخصوصاً الفرنسية منها، التي كانت تسيطر على الذائقة الأدبية اللبنانية قبل الحرب.

وانتبهت إلى أن قصائد الحرب، التي كتبناها نحن الشبان، لا تتكلم عن المعارك فقط لتختلف عن «موضوعات» الشعر السائد، بل هي مكتوبة بلغة محطمة، مخرّبة، مباشرة... لا تستطيع أن تكون موزونة. أي كانت تتكلم عن الدمار بلغة مدمّرة ومفككة. حدث ذلك من دون تفكير مسبّق، ثم أدركنا أهمية هذه الميزة ودافعنا عنها.

فجأة برز مصطلح «شعر الحرب».

عام 1989 فزت عن كتابي الشعري الأول المرقّط بجائزة يوسف الخال للشعر، التي كانت تمنح لأفضل كتاب شعري في العالم العربي، شرط أن يكون الكتاب الأول لشاعر شاب وغير منشور. وكان زميلي يحيى جابر، وهو الآتي من سيرة حرب مشابهة، قد فاز بالجائزة نفسها عام 1988.

يكتب الروائي الياس خوري مقالة يفسّر فيها لماذا يربح شابان لبنانيان هذه الجائزة في سنتين متتاليتين. قال فيها ما معناه أن هناك جيلاً جديداً ولد من رحم الحرب ولديه ما يقوله في الأدب (وفي الأفكار).

هذا يعود بنا إلى موضوع الوجهة. إدراك الكاتب للعالم وللثقافة، وكانت بيروت مرة جديدة مختبراً: ما يحدث فيها، وما يأتيها من الشرق ومن الغرب.

في ذلك الوقت أيضاً كانت الحرب الإيرانية العراقية في مراحلها النهائية. نكتشف أن الشباب العراقي الذي قضى 8 سنوات في الخنادق، ومذابح مئات الألوف من القتلى، قد أخذ الشعر العراقي أيضاً إلى وحل الحرب. وبدأت تصلنا الأصوات المماثلة لأصواتنا من العراق، وبالنكهة العراقية، عند ذاك أدركنا أن الوجهة التي اخترناها والنتائج التي تحصلت في اللغة وتوصلنا إليها بكثير من الوقاحة، كانت مشابهة إلى حد ما لما

حصل من مجايلينا في العراق. لكن التجربة العراقية لم تتابع، والسبب أظنه في الفرق بين الديكتاتورية والديموقراطية، ثم في تخففنا من ثقل التراث على عكس التقاليد الأدبية العراقية الصارمة.

هذا ما حمّسني لأن أصدر أربعة كتب شعرية، موضوعاتها الأساسية هي سيرتي الشخصية في سنوات الحرب.

لكن الشعر أخذني إلى شروطه المتجددة وبدا أنه ضاق ذرعاً بـ«رواياتي». كان عليّ أن أكتشف وجهة جديدة، ونبرة جديدة. حان الوقت للانتهاء من «رَوْي» الحرب في الشعر.

هل كانت الحرب بالنسبة إلي «تروما»؟ ربما. كانت مزيجاً من الطيش والجنون والمتعة والتهتك والخوف. كانت بالنسبة إلي هي الحياة «البديهية». وكنت دوماً أروي ما حدث معي على سبيل التسلية أو الاستعراض أو الغضب بوجه الذين أشعر بأنهم لم يفهموا ما الذي جرى. وكنت أكتبها لأنها أخيراً «امتياز» تجربة واختبار.

ما بين عامي 2000 و2005 انتبهت إلى أن الثقافة في بيروت تتحول على نحو دراماتيكي وسريع. فجأة سيطرت «الفنون الجديدة» على كل شيء: الإنستلايشن، الفيديو كليب، الغرافيتي، البرفورمانس، الفيديو آرت، العروض الأدائية، الهيب هوب، ثقافة «التشات»... الخ. وتزامن ذلك مع أيديولوجيا سائدة فحواها: لننس الحرب، لا نريد التفكير بالماضي، لنعف عما جرى، لنطو التاريخ... الخ. كانت ثقافة الإنكار، وإغفال 15 سنة من الحروب تعني أنها ثقافة بلا ذاكرة، أي ثقافة غبية قد تسبّب حرباً أخرى في المستقبل.

وكانت هذه الثقافة الشبابية الجديدة تتسم أيضاً بضعف صلتها باللغة العربية والأدب عموماً. ثقافة لا تقرأ تقريباً.

لذا، ذهبت في وجهة بعيدة عن الشعر، وتورّطت عمداً مع جمعية «أشكال ألوان»، التي تنظم أهم تظاهرة سنوية للفنون الجديدة في بيروت وتجذب جمهور الشباب. وقررت أن أؤلف كتاباً سردياً نثرياً وأكتبه دفعة واحدة في شهر واحد. وصدر كجزء من «عروض» المهرجان تحت عنوان نظر إليّ ياسر عرفات وابتسم.

تعمّدت أن أكتب بلغة «غير أدبية» (إذا صح التعبير) أو ضد الأدب، لأنه موجّه لهؤلاء الشباب كشهادة من جيلي ولهم.

لكنه أيضاً كان «ذريعة» للتدرب على أسلوب خالٍ من الشعر. هذا وحده ما يتيح في ظني «القبض» مجدداً على الشعر نفسه. فمثلاً وضعت على نفسي تحدياً أن يكون الكتاب صغيراً ينتهي قبل أن يأتي الضجر، وتخيّلته ككتاب القصص المصورة (المرسومة) بلا رسوم كرتونية، أو كفيلم سينمائي بمونتاج الفيديو كليب السريع. كان عليّ أن أجرب أساليب الفنون الجديدة نفسها. أن «أحاور» وأن «أساجل» ما تم إنجازه في تلك الفنون.

لا أدري إن أصبت، لكن هذا بالضبط ما يعطي الكتابة سماتها الأروع: المغامرة، اللعب، ووجع المعدة.